

ОСОБЕННОСТИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ В КИНОКРИТИКЕ

Рассматриваются разные варианты представления фильма в средствах массовой информации в зависимости от исторического периода и социокультурного контекста, предлагается система определений методологических подходов в кинокритике.

The author analyzes different variants of film presentation in mass-media depending on historical period and social-cultural context. He offers the system of the definitions of methodological approaches in cinema-critic.

Кинокритика возникла и стала формироваться практически одновременно со становлением кино как отдельного вида искусства. Первые попытки осмыслить специфику киноискусства относятся к 1910-м гг. Можно определенно сказать, что кинокритика появилась на «вотчинной» территории старшей сестры – театральной критики. Процесс осмысления театральной критикой художественного потенциала кинематографа был результатом, с одной стороны, необычайно быстрого роста популярности кино, а с другой – кризиса театра. Под знаком этой антиномии, на одном конце которой – театр, на другой – кино, а потом и другие виды экранных искусств, пройдет почти все XX столетие. Характерно название первой серьезной дискуссии о кино, развернувшейся на страницах журнала «Маски» в 1913 г., – «Кто победит: кинематограф или театр?». Несмотря на резкое неприятие нового «пришельца», первый опыт критических размышлений свидетельствовал о попытке понять если не художественную суть, то хотя бы социальный статус «вездесущего синема». Писатели, театральные критики, журналисты на страницах журналов «Маски», «Сине-фоно», «Пегас», «Кине-фот», «Кино» писали о том, что у нового вида зрелища есть «соответствие ритму и темпу современности», что «огромна его просветительско-культурная роль», что его главная специфика – «движение и молчание» (Селезнева 1972, 9). Публикации первых кинокритиков – М. Горького, Л. Андреева, А. Белого, И. Соколова, Г. Болтянского, Т. Циперовича, А. Топоркова – можно определить скорее как публицистические эссе. Им были свойственны открытая субъективность авторской позиции, яркий стиль, насыщенная образность. Первые критические выступления в прессе были похожи на манифесты. Не зря известный кинокритик М. Блейман так описывал свой творческий опыт тех лет: «Я был тогда не исследователем кинематографа, не историком, а полемистом и агитатором» (Блейман 1973, 75). Этот этап критического осмысления, а точнее, открытия и утверждения нового вида зрелища можно назвать *манифестационным* либо *агитационным*.

Помимо этого вида кинокритической практики складывался и другой, который можно определить как *критическо-аннотационный*, поскольку главной задачей авторов было представить новое произведение, дать его краткую характеристику. В первые десятилетия XX в. критический анализ созданных кинофильмов проходил в традициях театральной практики. Фильм чаще всего рассматривался как новая форма спектакля. Главное, на что обращалось внимание, –

игра актеров, создание сценических образов, оформление декораций. Именно эти элементы были определяющими в оценке фильма. По этой причине многие картины, вошедшие потом в золотой фонд Великого Немого, не нашли должного признания – «Шинель», «По закону», «Процесс о трех миллионах». Знаменитый фильм «Поликушка» был оценен с точки зрения соответствия театрального актера законам кино: «На примере “Поликушки” можно убедиться, что великолепный театральный актер Москвин не умеет двигаться перед аппаратом, и можно увидеть, что не понимающий кинематографа театральный режиссер, “логически” развивая действие, повторяет одно и то же положение в течение десяти раз» (Блейман 1973, 63). Тем не менее в первых публикациях были заметны, с одной стороны, элементы информационной аннотации, а с другой – признаки рецензии. Такие авторы, как Х. Херсонский, Е. Лебедев, В. Шкловский, в своих небольших по объему публикациях представляли произведение как единство определенной суммы элементов. Критики, журналисты сквозь призму авторского восприятия показывали все детали кинематографического произведения: сюжет, драматургические особенности, актерское мастерство, работу художника и оператора. Правда, детали эти раскрывались чисто описательным способом, порой простым перечислением. Например, таким образом: «Сработаны “Крылья холопа” тщательно. Хороши съемки, хороши актеры... Ошибки режиссера, путаный монтаж, неслаженный сценарий частично покрываются верно найденным историческим тоном, преобладающим над безвкусицей» (Блейман 1973, 68). Или таким: «В “Крыльях холопа” мелькают эпизоды, картинки, шитые белыми нитками беглой фавулы и не объединенные органически... Хорошо, что показано, как царь был купцом. Хорошо показана неограниченная власть царя над людьми. Глубоко, по существу вскрывает человека и эпоху Л. Леонидов, играющий царя» (Херсонский 1965, 195). Кстати, фильм «Крылья холопа», поставленный режиссером Юрием Таричем в 1926 г., вызвал в прессе тех лет настоящую полемику. В полемическом споре были представлены разные уровни осмысления кинопроизведения, а значит, вырабатывались и новые методы кинокритической практики. За суммарным подходом выделялись варианты иных аналитических подходов, которые в полной мере проявятся во второй половине XX в. и главным из которых будет метод системно-целостного анализа.

Практике представления фильма в средствах массовой информации способствовала и складывающаяся в эти годы теория кино. Первыми теоретиками киноискусства были критики, журналисты, филологи, режиссеры. По аналогии с исследованиями в области лингвистики анализировалась семантика кинокадра, сущность киноязыка. Методологический инструментарий в области поэтики нового вида искусства в какой-то степени стал инструментарием критического осмысления фильмов в газетах и журналах. Например, в небольших рецензиях Виктора Шкловского на фильмы Чарли Чаплина, Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Эсфири Шуб есть рассуждения об «искусстве смыслового движения», о сущности киноискусственности, которые «заменяют падежные окончания языка», о том, что «первоначальный материал кинематографии – не снимаемый предмет, а определенный способ его съемки» (Шкловский 1985, 31). Тезис В. Шкловского о том, что «кино оперирует в своей работе не просто с изображением, а со смысловым изображением», во многом определит принципы дальнейшего кинорецензирования.

Начиная с 1930-х гг. главным смыслообразующим центром в искусстве становится личность социально востребованного человека. Если стилиевая система предыдущего кинопериода определялась как «монтажно-речевая» (термин М. Блеймана), в которой герой был «обозревателем», а его поведение лишь связывало события, «держало» сюжет, то теперь «человеческий характер должен стать основой кинематографической поэтики, именно этот характер «должен показываться как социальное явление» (цит. по: Кино 1984, 162). В газетно-журнальной периодике фильмы рассматривались с точки зрения идейного воспитания «строителей нового общества». Методологическая база, предполагающая представление фильма в качестве мировоззренческой художественно-коммуникативной системы, уступила место методической инструментальности по обозначению функций и задач произведения в конкретном историческом периоде. Главное, на что делался акцент в кинокритических публикациях, – идейная направленность и воспитательный эффект. Рецензии были похожи на те же манифесты, как и в самом начале вхождения кино в жизнь, только теперь в них присутствовал заметный дидактический аспект. Этот этап представления фильма в прессе можно назвать *манифестационно-дидактическим*.

В 1950-х гг. достаточно четко определились два подхода в осмыслении фильма: *индуктивно-эмпирический*, на основе которого предпринимались попытки определить специфику киноискусства, и *дедуктивный*, позволявший раздвинуть рамки традиционных искусствоведческих методов и объяснить природу кинематографа прежде всего как специфической коммуникативной системы. Первый путь дал мощный толчок развитию кинокритики, на его базе возникли различного рода эмпирические

концепции. Второй породил в теории кино лингвоцентристские, социологические, информационные и другие концепции.

В кино главным эстетическим и нравственным центром была личность человека, занимавшего рядовое положение на фоне эпической истории, – «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Дом, в котором я живу», «Судьба человека». В кинокритике же в центре внимания была драматургическая основа фильма. Критические замечания касались в основном драматургической концепции, сюжетной логики, принципов трактовки центрального образа. Это были главные элементы кинокритических текстов тех лет. Были написаны серьезные размышления по поводу «сюжета в прозе и драматургии». Неоднозначность драматургических композиций, новые и формы, и содержание в открытии нравственной сути личности предполагали в критических размышлениях полемическую страстность, еще большую степень авторской откровенности и открытости. Именно в эту пору в газетно-журнальной критике появляется тема, которая на долгие годы будет предметом многочисленных дискуссий по поводу соотношения объективного и субъективного в критических публикациях.

Начиная с 1960-х гг. в кинокритике заметно оживился интерес к проблемам целостности фильма. Эти проблемы, обозначенные несколькими десятилетиями ранее, теперь стали исследоваться на другом уровне с учетом, с одной стороны, усложнившейся эстетики фильма, а с другой – снижающихся художественных критериев, когда фильм представлялся как «средство борьбы»: социальной, идеологической, морально-психологической. Реальная кинематографическая практика передвинула идею исследования целостности фильма в центр не только киноведческого анализа, но и кинокритического представления фильма в прессе как специализированной, так и массовой. Целостность художественного произведения в прежние годы воспринималась как сумма его частей. Однако в контексте популярной в 1960-е гг. общей теории систем, возникшей в недрах естественных наук, художественная целостность представлялась не как формальное объединение, суммарная совокупность частей, а как содержательное единство противоположностей. Осознание того, что не всякое целое обладает целостностью, не всякая созданная сумма может создать живую, полноценно действующую художественную систему, способствовало изменению методологических принципов в критике. Публикации в прессе представляли некий симбиоз популярного текста и теоретического исследования. На первый план в кинокритике вышли такие темы, как кинообразность, специфика кино как вида искусства, целостность композиции фильма, который рассматривался сквозь призму этих составляющих как исходных и центральных феноменов киноискусства. Такая методология была своевременна, поскольку подходила к восприятию и

оценке выходявшего на первый план авторского кинематографа. Известные кинокритики были популярными авторами в равной степени как газетных публикаций, так и больших статей в «толстых» журналах: Н. Зоркая, В. Иванова, Т. Хлопьянкина, М. Туровская, В. Демин, В. Кичин, Л. Аннинский, Е. Стишова. Не удивительно, что авторитетными кинокритиками стали известные театральные и литературные критики, которые как бы спроецировали традиции исследования художественного образа как общеэстетического феномена на специфику сравнительно молодого вида искусства. Критический метод целостного анализа «помог» адекватно представить фильмы А. Тарковского, М. Хуциева, А. Михалкова-Кончаловского, Х. Нарлиева, В. Турова, О. Иоселиани. В произведениях «авторского кинематографа» стали важны такие составляющие, как ритм, атмосфера, художественная детализация. Как только эти картины анализировались с точки зрения драматургии образа главного персонажа (либо персонажей), психологических характеристик, драматургии поведения, то фильм как художественное произведение переставал существовать. Так случилось со знаменитыми картинами «История Аси Клячкиной, которая любила да не вышла замуж...», «Андрей Рублев», «Зеркало», «Жил певчий дрозд», «Мне 20 лет». Они были не приняты по причине неадекватности критического инструментария по отношению к стилистике новых художественных систем. По этой же причине не была достойно оценена и белорусская картина «Восточный коридор» (реж. В. Виноградов). Из единой, неделимой художественной целостности критики выделили только одну линию – фабульно-смысловую, не связав в один узел содержание и изысканную форму. «Драматургическое материала, жизненных наблюдений, эмоциональных впечатлений авторам едва доставало на неприятную историю, а сняли они претенциозную интеллектуальную драму. Верно, что глубокий анализ внутреннего мира человека может привести к разорванности композиции произведения. Но неверно, будто усложненная форма непременно ведет к глубокому анализу внутреннего мира человека» (цит. по: Все белорусские фильмы 1996, 188). Авторы газетно-журнальных публикаций часто фиксировали только первый уровень фильма – образительный, не уделяя должного внимания образному уровню. Метод системно-целостного анализа показал, что нельзя представлять фильм как набор изолированных частей. Анализ должен исходить из определенной его концепции как целого и как целостности. Лучшие кинокритические публикации того времени предлагали именно анализ фильма, даже если это были статьи в общественно-политических изданиях. Критику того периода можно было бы определить как *теоретическую кинокритику*. Традиции такого представления фильма в прессе продлились до 1990-х гг.

В последнем десятилетии XX в., как известно, произошли глубокие общественно-политические изменения, которые повлекли смену всего социокультурного контекста. Они коснулись всех составляющих кинокритического творчества: методологических принципов, жанрового диапазона, стилистических приемов, позиции автора в тексте, степени его свободы в оценках и комментариях. Появившаяся в странах СНГ частная и независимая пресса изменили как принципы отбора произведений для критического обзора, так и параметры представления фильмов. Взоры критиков были обращены к видеонюансам и репертуару кинофестивалей разного уровня, что способствовало появлению в прессе таких информационных жанров, как аннотационные обзоры и репортажи с фестивалей. Изменилось содержание и самой кинокритики. Постепенно из аналитического вида творчества она превратилась в *информационно-публицистический*. В 1990-х гг. наметился поворот кинокритики в сторону киножурналистики. (Такой переход был замечен и в театрально-критическом творчестве: от театральной критики к театральной журналистике, что было отражено в работах Т.Д. Орловой (см. Орлова 2001, Орлова 2002).) Авторы, представлявшие фильмы в прессе, в большей степени учитывали интересы массового зрителя: вкусовые пристрастия, степень его невысокой эстетической подготовленности, а главное – степень удобства и комфорта получения информации о фильме. В некоторых изданиях стали применяться определенные «представительские» схемы – набор тех частей в текстах, которые дали бы возможность зрителю-читателю получить необходимое, но достаточно поверхностное впечатление о фильме. Каждая из них имела свое название, занимала отдельный абзац и содержала информацию о некоторых элементах фильма: «о чем фильм» – о фабульной основе, «кто играет» – об актерской игре, «на что обратить внимание» – о драматургических коллизиях, «плюсы и минусы» – об особенностях режиссуры и т. д. Первыми изданиями, которые стали использовать приемы, способствовавшие унификации текстов, были российские – «Независимая газета», «Известия», «Сегодня», еженедельник «Итоги», новые гляцевые журналы «Видео-ACC PREMIER», «КиноПарк», «Фильм». Впоследствии эта практика стала активно использоваться белорусскими изданиями – «Белорусской газетой», «Обозревателем», «Советской Белоруссией». Иногда такое важное качество кинокритических рецензий, как определение эстетической полноценности произведения, подменялось пиктографическим либо буквенным обозначением, за которым угадывалась скорее степень массовой востребованности, чем художественная значимость фильма. Потакание массовому вкусу, создание приемов по унификации текста предполагает следование законам массовой культуры. Кинокри-

тика, как и другие виды творчества, постепенно приобретала черты именно этого вида культуры, превращаясь в товар, предназначенный для массового потребления. Этому способствовало изменение статуса автора. Вместо авторской критики (журналистики) стали появляться персонифицированные публикации. Под понятием «Автор» понимается прежде всего позиция личности, уровень мышления. Именно Автор помогает понять сокровенный смысл очевидного, но не всегда увиденного. Постепенно позиция Автора сменилась желанием погромче преподнести себя. Проявление в неоднозначных вариантах авторского «я» привело к появлению проблемы его моральной позиции, степени свободы и ответственности за сказанное слово. Поводом послужила дискуссия в журнале «Советский экран», начатая в конце 1989 г. в связи с публикацией фельетона критика А. Ерохина на фильм В. Наумова «Выбор натуры». На полемический, острый, но не всегда корректный запал молодого автора критики старшего поколения – В. Демин, С. Фрейлих, Н. Зоркая – ответили требованием «избавиться от лишнего субъективизма», который мешает «реальному анализу фильма» (Демин 1989, 24). В этой дискуссии обнаружились не только различия принципов анализа у критиков разных поколений, а значит, и методологических систем в конкретные временные периоды, но и обозначились те характеристики кинокритики, которые будут сопутствующими несколькими десятилетиями позже: дилетантизм, чрезмерный субъективизм, переходящий порой в откровенную грубость и циничность. Вопросы моральной ответственности и чистоплотности в критике поднимались в 1990-х гг. на страницах «Литературной газеты», «Советской культуры», специализированных киножурналов. В них принимали участие критики, журналисты, режиссеры, сценаристы, актеры. По сути, речь шла о сохранении классических традиций в критике: аналитичности, доказательности, убедительности, авторско-личностной позиции.

В начале XXI в. критика, окончательно отказавшись от статуса «движущейся эстетики», утвердилась в другой его ипостаси – потребляемой эстетической информации, поскольку, как писал Р. Барт, «общество стало потреблять критические комментарии совершенно так же, как оно потребляет кинематографическую, романическую или песенную продукцию» (Барт 1994, 323). Потребительский эффект изменил жанровую палитру, авторские акценты, весь критический инструментарий представления фильма в прессе. Критика стала частью рекламной кампании, которая является естественным элементом в цепи производственно-товарных отношений. Именно поэтому из текстов исчезла эссеистско-аналитическая часть, а

автор по энергетическому напору и стилевой хлесткости напоминает рекламного агента. Его имя выносится порой в названия рубрик, что в нынешней ситуации больше свидетельствует не о позиции, взгляде или о присутствии Автора, а скорее об обозначенной территории. Так, в газете «Советская Белоруссия» предлагаются пятничные анонсы новых фильмов «Пойдем в кино с Димой Р.», в которых дается краткий пересказ содержания кинопремьер. Рецензии, статьи уступили место расширенному анонсированию, в интервью и творческих портретах превагирует интерес к личной стороне жизни героев. Критику рубежа веков можно определить как *рекламно-представительскую* или как *масс-культурную*. Свидетельством снижения культурного уровня современного представления фильмов является пренебрежение художественной целостностью произведения.

В современной критике, как никогда прежде, доминирует игровое начало, являющееся для читателя-зрителя не столько творческим стимулом, сколько своеобразным манком для удовлетворения амбиций, в том числе и потребительских. Появляются новые авторские установки на поиск информации, организацию текста, предлагается новый стиль общения с читателем. Меняется система жанров, определения некоторых из них уже содержат игровой момент – финиш, звен экшн. Иногда в названии информации заложен развлекательный момент, например: инфотейнмент. В критике, как и в журналистике в целом, все более открытыми становятся приемы массовой культуры. В этих новых процессах востребованной остается и классическая традиция, которую можно было бы обозначить как культуру мышления, постижения сути художественного произведения, диалога с читателем. Как показывает читательская практика, потребность в такой культуре не исчезает.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Блейман М. О кино – свидетельские показания. М., 1973.

Все белорусские фильмы: В 2 т. Мн., 1996. Т. 1.

Демин В. За что нас не любят // Советский экран. 1989. № 1.

Кино: методология исследования. М., 1984.

Левин Е. О художественном единстве фильма. М., 1977.

Орлова Т.Д. Театральная журналистика: теория и практика: В 2 ч. Мн., 2001. Ч. 1.

Орлова Т.Д. Театральная журналистика: теория и практика: В 2 ч. Мн., 2002. Ч. 2.

Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Л., 1972.

Херсонский Х. Страницы юности кино. М., 1965.

Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М., 1985.

Поступила в редакцию 27.02.08.

Людмила Петровна Саенкова – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой литературно-художественной критики.